

## *Risa que perdura: comedia plautina y transposición genérica*

*Viviana Diez  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires*

El propósito del presente trabajo es explorar los vínculos existentes entre la comedia plautina y el cine, tomando para el análisis el caso del film de Richard Lester, del año 1966: *A funny thing happened on the way to the forum* (*Algo gracioso sucedió camino al foro*). Sostenemos que esta relación da cuenta del diálogo permanente que existe entre productos culturales y de una circulación de textos, entendidos en un sentido amplio, que trasciende las fronteras de época.

El abordaje seleccionado toma las nociones de la trasposición genérica, articuladas en general desde la semiótica, que comprenden ejes conceptuales y elementos de la teoría literaria. En primer término, se expondrá el abordaje teórico que habilita una lectura de este tipo y luego se desarrollarán en concreto los elementos que aparecen en las obras teatrales y en el film, estableciendo sus puntos de contacto y sus divergencias. Finalmente, intentaremos una conclusión, al menos provisional, del sentido de los vínculos detectados.

Unas breves palabras sobre Richard Lester, director de la película que consideraremos: es un cineasta norteamericano, nacido en 1932 en Filadelfia. En 1954 emigró a Europa y en 1956 se estableció en Gran Bretaña. Trabajó en cine, televisión y publicidad y esa formación fue la que posiblemente le brindó las herramientas para dirigir algunas películas con cierto grado de experimentación formal y resultados diversos. Luego de dirigir dos películas de los Beatles (*Help!* y *A hard day's night*), en 1966 adaptó el musical de Stephen Sondheim's, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, que se había estrenado en Broadway en 1962, con gran éxito de público y crítica, y que había obtenido varios premios Tony. Esta obra teatral constituye un paso transpositivo intermedio, que no analizaremos, centrándonos en la comedia plautina y la película mencionada.

La película de Lester se estructura sobre la base de una trama que a ningún lector de Plauto puede resultarle desconocida: un adolescente (Herodes) se enamora de una jovencita (Philia) que habita la casa de al lado y se encuentra en poder de un lenón (Marcus Lycus), que ya la ha vendido a un soldado como futura esposa. El esclavo del joven (Pseudolus) urde la trama necesaria para rescatarla, pero deberá enfrentarse a múltiples obstáculos: el padre de Herodes que también desea a la joven, la madre, el soldado que regresa en busca de la mujer, el mismo lenón. Estas situaciones dan lugar a una serie de confusiones, que finalmente se resuelven en una escena clásica de reconocimiento de filiación a partir de unos anillos: tanto Philia como el soldado que la pretendía son los hijos raptados del vecino, Erronius y por lo tanto ella es libre y puede casarse con Herodes. Como vemos, todos estos elementos aparecen con frecuencia en la comedia plautina y son los ejes sobre los que suele desarrollarse la acción.

En principio, observamos que Lester no ha “adaptado” una comedia particular de las obras conservadas del comediógrafo umbro. Ante bien, parece haber acumulado prácticamente todos aquellos elementos que son recurrentes, disponiéndolos en una sucesión casi agobiante, que, de todos modos, termina por configurar una película del cine de entretenimiento, accesible a un público masivo. El *hipotexto*, es el conjunto de las comedias, más allá de la identificación posible de varios elementos argumentales de *Curculio*, *Miles gloriosus* o *Pseudolus*, que de todos modos también aparecen en otras obras.

Como indicamos antes, la evidente presencia de Plauto nos permite rastrear en la película la operación realizada por el director sobre el corpus plautino. Ésta presenta la complejidad de los movimientos transpositivos, que dan cuenta de la riqueza del diálogo entre ambas producciones. Diálogo que se vuelve visible y decodificable en función de unos lectores que poseen la competencia suficiente para acceder a ambos textos.

Para establecer la relación entre ellos, es decir la *palliata* y el filme de 1966, recurriremos a Gerard Genette, que nos provee de ciertas conceptualizaciones válidas a la hora de abordar el vínculo entre producciones separadas por más de 2000 años.

En *Palimpsestos* (Genette,1989), Genette propone determinados tipos de vínculos entre los textos, pero dedica la mayor parte de la obra a la descripción de lo que él denomina prácticas hipertextuales. Estas son definidas como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette,1989:14). Si bien la reflexión de este autor se centra en la literatura, entendemos que los conceptos pueden ser extrapolados a obras que exceden lo estrictamente lingüístico<sup>529</sup>. La relación entre el hipertexto y el hipotexto se da a partir de dos operaciones básicas, que son la transformación y la imitación. En la primera se opera algún tipo de cambio, como por ejemplo la traslación del tema de una obra o de su acción a otra época. En la imitación, en cambio, operan procedimientos más complejos, pues se puede contar una historia distinta, pero recurriendo al mismo tipo genérico, es decir formal y temático, establecido por el texto precedente.

¿A qué nos enfrentamos en *Algo gracioso sucedió camino al foro*? Por un lado, la acción narrada es la misma del hipotexto plautino, pero se ha elegido otro género para contarla, ya no el teatro, sino el cine. Se opera, en este sentido, una transformación, que en términos de

---

<sup>529</sup> Seguimos en este punto a Oscar Steimberg, en “Las dos direcciones de la enunciación transpositiva”, presentación en el Congreso Alemán de Lusitanistas, sección “Transposições intermediais e passagens de gêneros”, Gernersheim/Mainz, Alemania, setiembre de 2001: “Tomando nota de la acotación de la perspectiva de Genette al campo literario, pero entendiendo que conceptos como los elegidos pueden extrapolarse a versiones translingüísticas”.

Genette, como mencionamos antes, implica trasponer la acción a, por ejemplo, otra época histórica u otro género, sin tener que dominar los mecanismos compositivos del primer texto. Éste último es el caso de la imitación, un procedimiento más complejo que, tal como advierte este autor, implica un dominio amplio del género del hipotexto, de sus mecanismos formales de constitución.<sup>530</sup> En el caso de análisis, aparece un manejo acabado de muchos de los procedimientos de la comicidad plautina, que se ven desafiados en un juego de permanencia e inteligibilidad al verse trasladados a la pantalla. En este sentido, podemos postular que en la práctica hipertextual particular de la que nos estamos ocupando, aparecen ambas formas de trabajo sobre el original, tanto transformación como imitación.

Veremos ahora cómo aparecen los elementos del texto original en la película y qué otras cuestiones ocupan un lugar en la pantalla: algunas no presentan casi vínculos con la comedia plautina, otros aspectos de ésta son retomados con modificaciones que residen principalmente en las posibilidades técnicas del género cinematográfico y, por último, otros componentes se mantienen casi intactos. Profundizaremos en cada uno de estos tres grupos.

Comenzaremos por señalar las incorporaciones de Lester que más distantes parecen de Plauto. Un primer aspecto es la localización espacial. Desde el título de la película, que nombra al Foro, un espacio urbano identificado con Roma, hasta las referencias geográficas de la acción (un personaje<sup>531</sup> es enviado a dar vueltas a las colinas de esta ciudad para desencantar su casa), muestran un alejamiento del hipotexto que estamos considerando, que está ambientado en Grecia.

Además, ocupando largos tramos de la acción del film, aparecen otros elementos ajenos a la obra original. Uno es una persecución en carros (cuadrigas), ya muy cerca del final, llena de gags relacionados

---

<sup>530</sup> “Para transformar un texto, puede bastar con un gesto simple y mecánico (en el límite, arrancando algunas páginas: es una transformación reductora); para imitarlo, en cambio, es preciso adquirir un dominio al menos parcial, el dominio de aquel de sus caracteres que se ha elegido para la imitación” Genette, Gerard, *op.cit.*, p 16.

<sup>531</sup> Este personaje, Erronius, fue interpretado por el legendario Buster Keaton, en la que sería su última aparición en pantalla.

con la torpeza física y los obstáculos del terreno, irrealizable en el espacio teatral. Otra es la escena del entrenamiento de los gladiadores en el circo. En ambas podemos leer una referencia, tal vez paródica, a la serie de films hollywoodenses de películas ambientadas en la antigüedad clásica, como *Espartaco* (1960) o *Ben Hur* (1959), y es posible que sea este también el caso de la escena del sacrificio humano en el templo de Vesta. En la escena de los gladiadores aparece incluso la figura de un “coach” deportivo que introduce un elemento contemporáneo en la antigüedad, generando la comicidad con este recurso, que se apoya sobre lo ajeno e inesperado de la figura (dice el personaje “sigo teniendo problemas con la muñeca”).

Otro tramo que revela esta separación es la presentación de las jóvenes meretrices, por parte del lenón, al esclavo protagonista y a su joven amo, cuando éstos van en busca de la joven de la que se ha enamorado el protagonista, para comprarla. La escena se estructura como una sucesión de mujeres que son presentadas con atributos eróticos destacados, apoyada sobre una serie musical de ritmos contemporáneos que acompaña lo que se presenta como una galería de tipos femeninos. Visualmente el efecto se refuerza a partir de un salto rápido y sucesivo de primeros planos cortos de las partes del cuerpo femenino y de las expresiones de los varones que asisten al espectáculo que se ha montado. La apariencia de las jóvenes y sus actitudes corresponden al estereotipo, propio de la comedia musical y el cine, de la belleza exótica y altamente erotizada que ocupa cada vez más lugar en este tramo de la película.

Estos tramos del film que hemos mencionado, presentes en la trama como una inclusión original del guión y distantes de las comedias originales constituyen una serie de motivos cuya significación debe ser analizada. La denominación de motivos corresponde en este caso al desarrollo conceptual de Cesare Segre (Segre, 1985), que describe a este elemento como unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un grupo o grupo de textos, menores que los temas, que pueden estar presentes en un número elevado y que tienen facilidad para manifestarse en el plano discursivo.

Estos motivos insertos pueden interpretarse como una inscripción en determinado género respondiendo a los “horizontes de expectati-

vas”<sup>532</sup> de los espectadores del cine norteamericano de esa década. Los chistes de naturaleza sexual, las persecuciones y la torpeza física son recurrentes en el cine cómico y sobre esta base podemos inferir su eficacia y la consecuente necesidad de su incorporación.

Como señalamos, estos motivos están ausentes en la comedia original. Por otra parte, como es evidente, este tipo de escenas serían irrealizables en el espacio escénico del teatro antiguo. Su fuerte presencia en el film corresponde entonces a los rasgos de género y época de la película, que generan su inclusión y expansión.<sup>533</sup>

Por último, la multiplicación de escenarios en los que se desarrolla la acción, que permiten deslocalizar la acción del espacio de la calle con frentes de casas al que estaban restringidas estas historias en la escena romana, es otra modificación que se relaciona con las características del género. En la transposición se multiplican hermanamente: interiores y exteriores, espacios de transición, patios internos, calles variadas, zonas urbanas, caminos fuera de la *urbs*. Incluso la alternancia de planos en diversos lugares se utiliza como recurso para acrecentar la tensión, como cuando se ven las tomas de la matrona que va regresando a su casa para descubrir las acciones reprochables de su marido, y aparece en un camino rural tres veces, intercalada en otros sucesos, antes de llegar efectivamente.

Este tipo de variación de localizaciones de la acción y el uso descripto, resultan un procedimiento de alta legibilidad para los espectadores de cine, por su presencia recurrente en el género cinematográfico. Constituyen un rasgo retórico del género, que lo diferencia fuertemente del teatral y que, como tal, no puede estar ausente.

El segundo grupo corresponde a elementos típicos del teatro plautino que aparecen en esta trasposición, pero se ven modificados y mu-

---

<sup>532</sup> Esta referencia al horizonte de previsibilidad se apoya en la definición de género que ofrece Steimberg: “clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social”, definición que proviene de las fecundas fórmulas fijadas por Bajtín referidas al “efecto de previsibilidad” y a las “articulaciones históricas”. En Steimberg, Oscar *Semiótica de los medios masivos*. Atuel, Buenos Aires, 1998.

<sup>533</sup> Esto permitiría explicar también la localización de la acción en Roma, que provee un entorno que ya ha sido explorado en films anteriores, como *Quo vadis* (1952).

chas veces destacados por ciertos procedimientos. Es tal vez en estos tramos donde puede advertirse la práctica hipertextual de imitación más deliberada.

El comienzo de la película nos ofrece un prólogo cantado, al mejor estilo plautino. En el texto, en boca del esclavo protagonista, que en breves estribillos está acompañado por un coro, aparece la *captatio benevolentiae*, se presentan los personajes, los ejes principales de la trama y la disposición de las casas en la escena, se especifica el género de lo que se verá (se nombra como comedia “tragedia, mañana; comedia, esta noche”, que se repite como frase musicalizada), se preanuncia en final feliz y se constituye un público masivo (“no reyes, ni coronas, algo para todos, nuestra comedia esta noche”). Como se puede observar, son éstos los elementos típicos de los prólogos conservados de la comedia antigua romana. En el film, se adiciona a lo descrito un recurso propio del montaje cinematográfico, que es la yuxtaposición de imágenes de lo que se verá a lo largo de la película: por un lado, las imágenes ilustran lo cantado (por ejemplo, muestran los personajes una vez que son nombrados), pero también adelantan cuadros que luego aparecerán al desarrollarse la acción. De este modo, el prólogo se reelabora a partir de la posibilidad técnica, pero conserva y despliega la función del teatro antiguo, pese a no ser necesario e incluso resultar ajeno a los espectadores del siglo XX. Otro tanto ocurre con el epílogo, también cantado, que retoma las expectativas explicitadas en el prólogo (el público universal, el divertimento, la tragedia dejada de lado, el final feliz) a partir de estribillos y música que subraya el tono festivo, que ha crecido a lo largo de la comedia, llegando ahora a su culminación.

Otro recurso que encontramos en prácticamente todas las obras de Plauto y que se repite abundantemente en el teatro antiguo es el aparte como disparador de la comicidad, a partir de la complicidad de los personajes con el público y la ridiculización de otro protagonista de la escena. En este film aparecen en repetidas ocasiones, en boca de casi todos los personajes, aunque con más abundancia en el esclavo. Técnicamente, el aparte aparece destacado con un primer plano del personaje que lo emite, que se desprende del cuadro general de la escena, al que inmediatamente se vuelve. Este juego de cámaras subraya el procedimiento, que no es en absoluto frecuente en el cine,

y, al igual que en el caso del prólogo y el epílogo, se traiciona en algún sentido la previsibilidad del género cinematográfico.

Finalmente, mencionaremos en este grupo a los fragmentos musicales, que aparecen en diversos puntos del desarrollo de la acción. Estas canciones, ubicadas en puntos de inflexión de la trama, amplifican y desarrollan los incidentes del argumento. Las encontramos, además de en el prólogo y el epílogo (“Comedy tonight”), que ya hemos considerado, en el comienzo del enamoramiento entre el adolescente y la joven, en el engaño a Senex, que desea obtener los favores de la misma joven y en la entrada de Miles Gloriosus. En todos los casos, se observan rasgos propios de la obra musical de Sondheim, de la que derivó este film. El primero es una canción de amor entre Herodes y Philia (“Lovely”), que hacia el final se traslada incluso a un bosque ideal, con todas las características de un *locus amoenus*. El segundo es un paso de comedia que agrega a la letra de la canción, figuras de baile sincronizadas, a los que su van sumando el *senex*, sus dos esclavos y finalmente el lenón, para terminar los cuatro en una típica composición de la comedia musical (“Everybody ought to have a maid”). El último es la entrada triunfal a la ciudad del soldado, que al presumir, como buen soldado plautino, de sus condiciones es acompañado en diversos tramos de la canción por un coro de voces femeninas, que exclaman “ah!!” a sus anécdotas y de otro de voces de niños que corean sus hazañas (“Bring me my bride”).<sup>534</sup>

Como sabemos, en las comedias plautinas existían tramos musicales, que constituían un atractivo importante para su público. Este atractivo parece permanecer constante, más allá del tiempo que separa las producciones: la dimensión musical de la *palliata*, el éxito de la comedia musical y la inclusión de las canciones en el film pueden leerse como una continuidad, ya que para reelaborar este aspecto del hipotexto, se toman los recursos del género comedia musical, popular y fácilmente accesible.

---

<sup>534</sup> A estas canciones se agrega “Funeral sequence”, sin letra, que acompaña al falso cadáver de la novia. La comedia musical tenía varios temas originales más, que no se incluyeron en la película.



Pasemos ahora al tercer grupo a considerar, que son aquellos elementos que nos remiten de modo más transparente al texto plautino. A primera vista, encontramos aquí la trama con lo que les sucede a los personajes y el desenlace que logra resolver la situación en forma feliz. El enamoramiento del joven hacia una mujer en poder de un lenón, el deseo del padre por esa misma joven, las sustituciones de un personaje por otro, el soldado fanfarrón burlado, son acciones que se encuentran o se repiten en varias comedias plautinas, así como la escena final del reconocimiento por unos anillos.

Por otro lado, la galería de personajes es casi perfecta. Aparecen casi todos, con sus rasgos principales intactos, y sus mismos nombres remiten a su identidad dramática, como una indicación específica de la obra de remisión al hipotexto considerado. Observemos algunos ejemplos: el amo dueño de casa se llama *Senex*, la matrona, su esposa, *Domina*, el soldado que viene a reclamar a su novia, Cap. *Miles Gloriosus*, el esclavo protagonista, *Pseudolus*. La otra posibilidad que se explota con respecto a los nombres de los personajes es el chiste onomástico, armado sobre los significados de las palabras en latín. Así el vecino miope y perdido se llama *Erronius*, el esclavo *Hysterium* muestra en su nombre sus características o las prostitutas ofrecidas por el lenón llevan nombres que resaltan sus particularidades, como *Vibrata* (por su capacidad de movimientos) o *Geminae* (en el caso de dos mellizas).

Por último, veremos una serie de motivos que no sufren modificaciones y aparecen tanto en los textos plautinos como en el film.<sup>535</sup> La característica común de este grupo es que todos ellos constituyen motivos cómicos. Podemos mencionar la torpeza física del joven, la lubricidad del viejo, la crueldad y tiranía de la matrona y el fastidio de su marido frente a ella, la mujer silenciosa que se presenta como perfecta, ya que además de ser bella, es muda y no importuna al hombre, el equívoco como fuente de comicidad (por ejemplo, la conversación entre la matrona y el soldado, en el que ella habla de su honor familiar y el entiende una alusión a la práctica de la prostitución), la amenaza de suicidio del joven, ante la ausencia de su

---

<sup>535</sup> La noción de motivo es la que corresponde a Segre, explicitada anteriormente.

amada, incluida en el guión del film como traducción textual (“espada ven a mí”), entre otros.

Estos motivos aparecen en varias comedias romanas y también en esta obra cinematográfica, con un gran nivel de efectividad en términos de provocar la comicidad, tanto en el hipotexto antiguo, como podemos deducir sobre la base de la recurrencia del recurso, como en el hipertexto fílmico, donde observamos el procedimiento nuevamente en acción, en una obra que resulta accesible para un amplio público, que no necesariamente ha tenido contacto con las formas cómicas de la antigüedad. Por otra parte, son motivos que presentan una alta recurrencia en obras cómicas de géneros y épocas diversas, más allá de las que concretamente estamos analizando.

Hemos realizado la descripción de los tres grupos de elementos presentes en la obra considerada, de acuerdo a la cercanía que presentan con la comedia republicana. Es hora de ensayar ahora alguna conclusión, al menos provisoria, acerca de la presencia de estos recursos en la obra traspuesta genéricamente.

Proponemos que en el producto de la transposición, en este caso la película, aparecen, a la manera de partes de un mosaico, distintas formas de comicidad. Algunas de ellas están fuertemente pautadas por el género cinematográfico y por sus elecciones de estilo, propias del momento histórico de producción de la obra. En este sentido existe un horizonte de previsibilidad para los espectadores del siglo XX que se cumple acabadamente.<sup>536</sup> Aquí, casi no podemos apreciar rastros de la antigüedad, más que en una mirada que casi se limita al estereotipo.

Pero en ese mismo mosaico hay también recreaciones, que dan cuenta de un diálogo renovador, que no copia, sino que lee e interpreta y potencia los procedimientos, imitándolos, en términos de Genette, y dando cuenta en esta imitación de un dominio de los principios del género, que renovados adquieren nuevas significaciones.

Y por último, vemos también algunos elementos que permanecen inalterables, que se revelan risibles más de 2000 años después: son esos motivos que muestran a la película llamando directamente a su

---

<sup>536</sup> Esta referencia a la “previsibilidad” se apoya en la definición de género que ofrece O. Steimberg, ya referida.

fuelle y legitimando ampliamente la lectura transpositiva. El equívoco que aún mueve a risa, los chistes que se repiten siglo tras siglo, los personajes constituidos desde el estereotipo dan cuenta de la forma en que la risa plautina perdura, en las obras que la convocan directamente, como en este caso, y también en ciertas líneas de continuidad de las formas cómicas, que aún sin absoluta conciencia, nos permiten sostener, desde nuestra cultura del siglo XXI, un risueño diálogo permanente con la antigüedad grecolatina.<sup>537</sup>

---

<sup>537</sup> “One might well wonder how the audiences of these plays could bear to watch essentially the same thing again and again. Yet could one not ask the same question about modern comedies? [...] What we discern in the comedies of Menander, Plautus and Terence is nothing less than the evolution of the form that would dominate the stage for two thousand years” en Segal, E. (ed) *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Genette, Gerard, *Palimpsestos*. Madrid, Taurus, 1989.
- Segal, E. (ed), *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1985.
- Steimberg, Oscar, *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel, 1998.
- Steimberg, Oscar, "Las dos direcciones de la enunciación transpositiva", presentación en el Congreso Alemán de Lusitanistas, sección "Transposições intermediais e passagens de gêneros", Germersheim/Mainz, Alemania, 2001.